

12. Activismo cultural y derechos humanos hoy: Nuestro Teatro 2014

VERÓNICA PERERA

Tetra Imagen Sonido L.I.S. Ciudad Mediatizada

1do semestre 2015 brought to you by CORE

Págs. 201 a 218

Fecha de recepción: 3/9/2015

Fecha de aceptación: 4/10/2015

El artículo analiza el ciclo Nuestro Teatro (NT) realizado en el Teatro del Picadero entre abril y octubre de 2014 en la ciudad de Buenos Aires, en homenaje a Teatro Abierto 1981. Se basa en el análisis de entrevistas en profundidad a dramaturgos y dramaturgas, la observación de algunas obras y el análisis de contenido de algunos textos dramáticos presentados en el ciclo. Concibe a NT como activismo cultural; como una intervención estético-política, entre otras similares surgidas en los últimos años en Argentina. Elabora sobre el tipo de memorias del terrorismo de estado que este ciclo construyó y sobre su modo de visibilizar los derechos humanos. El artículo presta atención a la relación de este espacio activista con organismos de derechos humanos y con partidos políticos. Siguiendo tanto a teóricos democráticos como a *Rancière*, el artículo también reflexiona sobre la naturaleza política de intervenciones como NT.

Palabras clave: activismo ~ teatro independiente ~ derechos humanos

The article analyzes the theater season Nuestro Teatro (NT) that took place in Picadero Theater in Buenos Aires City between April and October 2014, to honor the memory of Teatro Abierto 1981. It draws on in-depth interviews to playwrights, the observation of some plays, and the content analysis of some of the dramatic texts shown during the season. The article views NT as cultural activism; and as an aesthetic and political intervention, similar to others that emerged in the last years in Argentina. It elaborates on the memories of state terrorism built by the theater season, and on the way it dealt with human rights. The article

pays attention to the relationship between this activist space and human rights organizations and political parties. Drawing on democratic theorists, and on *Rancière*, the article reflects on the politics that seasons like NT enact.

Keywords: activism ~ independent theater ~ human rights

En los últimos años, el encuentro entre el movimiento de derechos humanos y el teatro independiente abrió un espacio de producción estético-política con expresiones en distintas partes de la Argentina pero especialmente en la ciudad de Buenos Aires. Además de Teatro x la Identidad, el “brazo teatral” de las Abuelas de Plaza de Mayo, que en el 2015 celebra quince años de existencia, surgieron colectivos y eventos teatrales que construyen memorias del terrorismo de estado y actualizan las luchas por los derechos humanos. El Teatro del Picadero realizó en 2014 un ciclo llamado “Nuestro Teatro” para homenajear a Teatro Abierto. Aquel acto de resistencia de 1981 devino en 2013, en el marco de las celebraciones de los treinta años de recuperación democrática, “un deber de la memoria”¹. En un espacio donde confluyeron una agencia estatal nacional, un emprendedor memorial², teatristas y público general, se recuperó a Teatro Abierto, una vez más, como ícono de la resistencia cultural a la última dictadura cívico-militar.

En este artículo analizo el ciclo Nuestro Teatro 2014, asumiéndolo como una expresión estética y una intervención política, entre otras similares surgidas en los últimos años. Me baso en el análisis de datos surgidos de entrevistas en profundidad que realicé entre agosto del 2014 y septiembre del 2015 a once de los dieciocho dramaturgos y dramaturgas que participaron en el ciclo y al emprendedor memorial que lo concibió³. También me baso en la observación participante que realicé entre abril y agosto de 2014, cuando fui espectadora de nueve de las dieciocho obras presentadas. Integro además el análisis de contenido de los textos dramáticos que me concedieron los propios dramaturgos⁴. ¿Cómo

1 El homenaje a Teatro Abierto en 2013-2014 incluyó dos ciclos: uno donde se recrearon las obras originales de teatro especialmente para la TV Pública y el otro, donde a partir de un concurso de dramaturgia se pusieron nuevas obras en escena en el propio Teatro del Picadero. Aquí analizo el segundo exclusivamente.

2 Utilizo esta noción siguiendo a Jelin (2002: 48) para enfatizar la idea de innovación, creatividad y proyecto colectivo y su diferencia con lo que Jelin llama “militantes de la memoria”, tal vez más próximos a repeticiones ritualizadas.

3 El productor teatral Sebastián Blutrach.

4 Presento un análisis somero de las dieciocho obras y me detengo para analizar

surgió este fenómeno de activismo teatral? ¿Qué memorias construye sobre el terrorismo de estado? ¿Cómo lo hace? ¿Cómo visibiliza los derechos humanos? Respondo estas preguntas en las dos primeras secciones del artículo, partiendo de la noción del poder del teatro para *hacer mirar* (TAYLOR 1997), y de la necesidad de transformar discursos culturales para la democratización social (COHEN Y ARATO 1992; ALVAREZ, DAGNINO Y ESCOBAR 1998). En la tercera y cuarta sección, a partir de la noción de *Rancière* sobre la igualdad de inteligencias entre artistas y espectadores (2002, 2010), analizo la politicidad de este espacio activista y su relación con los organismos de derechos humanos y los partidos políticos. En la última sección retomo la idea de JELIN (2002) sobre el trabajo de la memoria para sintetizar la labor de transformación simbólica que espacios como Nuestro Teatro realizan.

Nuestro Teatro 2014: ¿qué fue?, ¿qué miró?

“[El Picadero] es un espacio privado, pero también es un poco de cada uno” me dijo su dueño, el productor teatral Sebastián Blutrach, quién concibió y gestionó el ciclo Nuestro Teatro⁵. Y continuó: “Es un poco de la comunidad. No es indiferente lo que se haga en el Picadero”. Reconstruido y recuperado en el 2012, el Picadero permaneció cerrado desde el atentado de 1981, con un breve período de vida en 2001 que no logró perdurar. Como es bien sabido, en 1981, en un mundo teatral y una sociedad civil amenazados por el miedo, la censura y la invisibilización, dramaturgos y dramaturgas, directores, actores, actrices, escenógrafos y personal técnico de teatro pusieron el cuerpo en un ciclo que llamaron Teatro Abierto donde exhibieron obras cortas e inéditas especialmente escritas para la ocasión. Se encontraron con aproximadamente veinticinco mil espectadores: una magnitud de público que con su entusiasmo y compromiso completó el sentido de un acto de resistencia a la dictadura cívico-militar iniciada en 1976. Unos meses antes, el teatro del Picadero, ubicado en el corazón de la zona teatral de Buenos Aires, había prohibido, luego de una amenaza minutos antes de comenzar, una puesta en escena estéticamente innovadora y políticamente provocativa que visibilizaba a los desaparecidos y la lucha de las Madres de Plaza de Mayo en aquel momento (LONGONI 2012, 2014; VERZERO 2012). Sin embargo, breve tiempo después, el Picadero alojó al ciclo de Teatro Abierto que comenzó el 28 de julio de 1981. Con la lógica del estado desaparecedor (CALVEIRO 1998), fuerzas represivas incendiaron el teatro una semana después de comenzado el ciclo, reiterando lo que había sucedido varias veces antes desde 1974 en el Teatro Payró. Sin víctimas fatales, más bien energizados

5 Entrevista personal, 12 de agosto, 2014.

y con el apoyo de personalidades como Adolfo Pérez Esquivel o Jorge Sabato, los participantes de Teatro Abierto, más que desaparecer, continuaron las obras en el Teatro Tabarís hasta el final, el 21 de septiembre de ese año. Este ciclo inspiró fenómenos similares como “Danza Abierta” y “Poesía Abierta”, y se repitió, en condiciones diferentes de producción y recepción, anualmente hasta 1985.

En el 2011, amenazado ahora por la expansión de la oferta inmobiliaria para sectores socioeconómicos medio altos en Buenos Aires, la comunidad de teatristas, desde el liderazgo de Roberto Cossa y Raúl Rizzo, y junto a la ONG Basta de Demoler, buscaba proteger al Teatro del Picadero de la destrucción y sumarlo a los sitios que marcan memorias del terrorismo de estado en la ciudad⁶. Blutrach lo compró para ponerlo en valor como teatro del circuito comercial de la calle Corrientes, pero buscando también integrar en el espacio actual aquel gesto pasado de resistencia. La materialidad del edificio hoy no marca la violencia del incendio de 1981. No hay baldosas, ni esculturas, ni placas que señalen aquel atentado. Esta memoria se despliega, en cambio, en el uso del teatro: un uso que combina teatro comercial y teatro independiente, producciones *mainstream* y producciones periféricas, un espacio alternativo entre un espacio gentrificado de la ciudad. Es decir, una parte de la programación, minoritaria pero constante, re-edita aquella semana de 1981 donde el Picadero alojó a Teatro Abierto. Producciones comerciales como “Forever Young” o “Las Tres Viejas” (donde actúa, entre otras, Moria Casán) conviven con puestas en escena como las del ciclo Nuestro Teatro 2013-2014 que analizo aquí. Por otro lado, el evento terrorista de la dictadura en el edificio inspiró la escritura de al menos dos obras del ciclo que examino. El día del incendio aparece organizando el texto dramático de “El Reportaje” de Varela y “Mariposa de Pies Descalzos” de Luis Quinteros⁷.

Financiado por el estado nacional, desde la entonces Secretaría de Cultura de la Nación, Nuestro Teatro comenzó en octubre del 2013 con la exhibición de las tres ya clásicas “Decir Si”, de Griselda Gambaro, “Papa Querido” de Aída Bortnik y “Gris de Ausencia” de Roberto Cossa. Nuestro Teatro también incluyó un concurso de dramaturgia sobre “la vida en democracia y sus pilares”⁸. Se eligieron dieciocho obras cortas

6 La construcción de un edificio implicaba destruir al teatro.

7 En “El Reportaje” de Varela un periodista entrevista al coronel de la “comisión de asuntos culturales” que en 1981 mandó a incendiar el teatro. “En Mariposa...” de Quinteros la protagonista recuerda el día del incendio como una tragedia colectiva que se superpuso a su dolor personal causado por un aborto clandestino y culpabilizante.

8 <https://saquenunapluma.wordpress.com/2015/07/01/concurso-de-dramaturgia-y-ciclo-de-obras-nuestro-teatro-cierre-30-julio-2015>

que fueron exhibidas en el Picadero de a tres, como en Teatro Abierto 1981, entre abril y octubre del 2014⁹. Además, los dramaturgos y dramaturgas fueron premiadas con diez mil pesos. Aproximadamente cinco mil espectadores participaron en el ciclo donde trabajaron además, cerca de doscientas personas.

El ciclo reunió directores prestigiosos y experimentados con dramaturgos de distintas generaciones etarias, artísticas y políticas. Mientras algunas obras fueron prácticamente *operas primas*¹⁰, otras surgieron de escritores/as prolíficos¹¹. Dada su juventud, la mayoría de los ganadores conoció la experiencia de Teatro Abierto a través de lecturas o relatos como parte de su formación actoral y autoral¹². Otros fueron espectadores en 1981 de lo que estaban homenajeando en 2013¹³. El ciclo aglutinó actores y actrices de diferentes trayectorias y niveles de profesionalización: protagonistas de telenovelas con altísimo rating compartieron el escenario, en una misma obra o en un mismo día del programa, con artistas del teatro independiente ensayando sus primeros pasos actoriales. A diferencia del ciclo televisivo que también homenajeó a Teatro Abierto en 2013, Nuestro Teatro no incluyó conversaciones-testimonios por fuera de la ficción.

Los teatros son parte fundamental de luchas sociales más amplias, dice Diana Taylor. Son lugares de disputa política porque son sitios para ver, mirar y mostrar. En su origen griego, el vocablo *theatron* es el “lugar donde se mira”, pero también “lo que se mira”. Así, escribe TAYLOR, “El mayor poder del teatro, [...] radica en su habilidad para dirigir la atención y concentrar la mirada, esa cualidad de *hacer mirar...*” (1997: 226, traducción propia, énfasis propio). Nuestro Teatro hizo mirar situaciones que generalmente vemos en el espacio que memorializa el terrorismo de estado en Argentina. Desde estéticas diferentes a las de Teatro Abierto 1981, las obras de Nuestro Teatro hacen mirar la censura y los juicios actuales a

9 El concurso de 2015 prevé la selección de sólo seis obras y propone abordar “el beneficio de vivir en democracia. La participación ciudadana, el servicio de justicia, derechos civiles, libertad de ideas y expresión, consenso en la educación, posibilidad de defensa de derechos laborales, derechos humanos, derechos sexuales, dignidad humana, igualdad ante la ley, derecho a la salud pública, integración de las minorías, derechos políticos, solidaridad y valores democráticos en general.” <http://www.minplan.gob.ar/noticia/21402/nueva-edicion-del-concurso-nuestro-teatro.html>

10 Como “El Cruce. Farsa Sindicalista” de Fabricio Rotella o “Anacrónicas” de Julián Mola.

11 Como “Espejos hacia atrás” de Ariel Barchilón; o “Levantar Fierro” de Andrés Binetti y Mariano Saba.

12 Como Araceli Arreche, Julián Mola, Cristián Palacios, Luis Quinteros, Fabricio Rotella, Mariano Saba e Isabel Salas.

13 Como Varela o Barchilón.

los represores¹⁴; el encuentro imaginario con un padre desaparecido¹⁵ y la restitución de un nieto apropiado¹⁶; la labor del Equipo Argentino de Antropología Forense¹⁷ y las elecciones del 30 de octubre de 1983¹⁸; la resistencia a la dictadura de 1955 y el fusilamiento del General Juan José Valle¹⁹: todas visibilidades esperables en un emprendimiento cultural que memorializa la última dictadura cívico-militar en Argentina.

Pero también aparecen investigaciones estético-políticas que van más allá del terrorismo de estado, y que resitúan la violencia política. Carla Conti denuncia, en “Sala de Espera”, un sistema público de salud que abandona ciudadanos y ciudadanas con enfermedades estigmatizantes como el sida. García Crocco, en “Liniers”, medita sobre la construcción social del inmigrante latinoamericano de sectores populares como un otro estigmatizado. Cristian Palacios, en “Apología”, interpela la democracia como sistema político desde sus límites frente a la libertad de información y de expresión en una economía capitalista transnacional, al recrear la figura del activista Julian Assange en un universo de la Grecia antigua.

Violencias resituadas, derechos restringidos

Sabemos desde COHEN Y ARATO (1992) que los procesos de democratización social, además de derechos formales necesitan de la transformación de discursos culturales. Si se trata de profundizar la vida democrática, argumentan estos autores, las políticas de reforma institucional y de inclusión, demandan también políticas de influencia sobre los discursos culturales para reinterpretar valores, conocimientos, modos de hacer y hacerle lugar a nuevas necesidades y deseos. Se trata, entonces, de prestarle atención a aquello que ALVAREZ, DAGNINO Y ESCOBAR (1998) llaman “política cultural” de los movimientos sociales; o los esfuerzos activistas por intervenir en culturas políticas autoritarias y movilizar sentidos culturales que habiliten nuevos derechos. Desde aquí, entonces, me detengo en tres obras de Nuestro Teatro que movilizan sentidos culturales para problematizar el contexto de expansión de derechos en la Argentina de los últimos años. Estas obras desplazan la mirada del terrorismo de estado hacia universos sociales y experiencias vitales que

14 En “El Reportaje” de Santiago Varela.

15 En “No estabas” de Isabel Salas.

16 En “Canciones en momento de él” de Martín Marcos Morgenfeld.

17 En “Si vas a llorar que sea de noche” de Roxana Aramburu.

18 En “Anacrónicas” de Julián Mola

19 En “La Ley Marcial” de Héctor Rubén Levy Daniel.

subrayan, además, otras violencias. Desde el cuerpo y las sexualidades, estas obras evocan derechos todavía vedados. Señalan sentidos culturales que todavía entorpecen la materialización de derechos formalmente conquistados.

Desde una textualidad metafórica, una estética bien diferente a la de Teatro Abierto 1981, en un monólogo dirigido por Laura Yusem, “Mariposa de Pies Descalzos” de Luis Quinteros, enlaza el atentado al Picadero con un aborto clandestino y culpabilizante, sucedido también el 2 de agosto de 1981. Dice Inés, la protagonista y acomodadora de teatro, en el texto de la obra: “Compré ese diario de la tarde que todavía conservo, no decían las causas del incendio. Tiempo después lo supimos, se había tratado de un atentado. A mí la política no me interesa, poco entiendo, pero esa noticia trágica marcó mi vida, se sumaba a las catástrofes que estaba viviendo, desde entonces con cada estreno me da una hemorragia, como si algo me castigara, como una condena.”²⁰ La obra narra la fascinación de la acomodadora por el teatro donde trabaja con el intertexto de *Madame Butterfly* de Puccini. Entreteje la memoria colectiva de “años difíciles, [cuando] no se podía andar por la calle”,²¹ con la memoria subjetiva de “un aborto [...] que no se puede superar, la carga pesa, el silencio ahoga”. Y lo ubica en el presente de una menopausia vivida trágicamente: “Cada estreno me hace acordar a esa noche y sangro como aquella vez. Hoy se termina todo porque me estoy secando como una planta” dice Inés, su protagonista²².

“Lo que más me une a Teatro Abierto es el silencio” me dijo Luis Quinteros cuando le pregunté por su vínculo con aquel evento²³. “Inés, para mí, es la voz de una persona temerosa, y eso mismo la destruye...”. La menopausia de esta mujer es trágica, “por su silencio, por no poder hablar”, por no haber podido manifestarse tampoco en aquellos “años ochenta donde un aborto era algo execrable. Hoy dentro de una mayor madurez cultural, tenemos al menos una conversación pública sobre el aborto. Pero en aquellos años no la teníamos”, me dijo el dramaturgo. Y continuó: “ese silencio se me representó como el discurso negador sobre los crímenes del terrorismo de estado que todavía hoy existe para algunos”²⁴. Es decir, se trata de un silencio pasado y de un silencio presente. Al recordar el incendio del Picadero, esta obra visi-

20 Quinteros, 2014, pág. 12.

21 Quinteros, 2014, pág. 5.

22 Quinteros, 2014, pág. 14.

23 Entrevista personal, 18 de septiembre, 2015.

24 Entrevista personal, 18 de septiembre, 2015.

biliza crímenes y violaciones de derechos cometidos entre 1976 y 1983. Pero también, actualiza el vocabulario político de los derechos humanos para señalar un derecho todavía demorado en tiempos democráticos: el derecho a interrumpir un embarazo.

En “Espejos hacia atrás” originalmente escrita para un concurso del INADI, Ariel Brachilón, también actualiza el vocabulario de los derechos humanos, evocando (la falta de) transformaciones culturales que son todavía necesarias para materializar y acomodar los nuevos derechos. “Espejos hacia atrás” presenta una “justicia erótica” restringida²⁵. Sugiere que el reconocimiento legal del matrimonio entre personas del mismo sexo no es acompañado por el reconocimiento cultural de la homosexualidad como forma legítima de amor romántico. La homofobia sigue construyendo subjetividades alienadas, atravesadas de culpa y de odio. En la pieza de Barchilón Denise vuelve a Buenos Aires después de dieciocho años en Europa para casarse con su novia madrileña. Elige Buenos Aires por la legalidad que le ofrece. Pero se encuentra con Norma, la esposa de su padre con quien tuvo una relación erótico-afectiva años atrás y que provocó su partida al exilio. En Europa, Denise transformó su propia homofobia y volvió a formar pareja con otra mujer. En Buenos Aires, y perteneciente a una generación mayor, Norma abandonó su judaísmo cultural para zambullirse en un cristianismo fanático que regulara su deseo sexual. Norma desea y rechaza a Denise; la abraza, la besa y le pega en la misma escena. Así, el conflicto interno de Norma y su conversión al cristianismo fanático marcan un contrapunto con los matrimonios homosexuales de Denise y de su propio hijo (casado en Buenos Aires con otro hombre). Barchilón marca en su dramaturgia contrapuntos no sólo generacionales (las nuevas generaciones habitan el amor homosexual con más libertad que las mayores) sino también culturales: la legalidad del matrimonio igualitario todavía necesita, en la Argentina contemporánea, modos de pensar y de sentir que acomoden los nuevos derechos sexuales.

Finalmente, Juan Laplace también problematiza el contexto de expansión de derechos e investiga los límites culturales de la inclusión social y de la democratización en la Argentina contemporánea. “Me interesaba trabajar sobre los prejuicios racistas”, me dijo en relación a su obra en Nuestro Teatro. Consciente de un racismo situado socio-espacialmente y entrelazado con la estructura de clases, Laplace me habló de su motivación detrás de “La decisión de Yanina”: “Me interesaba el prejuicio alrededor de una parejita joven, donde ella, una chica de clase alta porteña,

25 Tomo la expresión “justicia erótica” de MARIO PECHENY Y CECILIA VARELA (2015).

queda embarazada de un chico del conurbano, de Caseros... Me interesaba lo que ese embarazo genera en el padre... una posición pro aborto porque la chica quedó embarazada de ese chico y no de uno de San Isidro”, me dijo²⁶. La obra de Laplace nos hace mirar una democratización cultural aún restringida, redefiniendo los límites del contexto político de expansión de derechos. Desde un autor que apoya la legalización, la obra no gira en torno a la defensa del aborto legal. La interrupción de un embarazo no aparece asociada en el texto dramático a la voluntad de autonomía y al deseo de no maternar de una joven. El aborto aparece asociado a la voluntad de un padre de clase alta más bien preocupado por la reproducción de su prestigio social: su hija no puede ser madre con un joven de sectores populares. Además, en un contexto político donde la investigación genética estuvo al servicio de la expansión de los derechos humanos para abordar los crímenes de apropiación de hijos e hijas nacidas en cautiverio (PENCHASZADEH 2012), la obra de Laplace expone en la Argentina de hoy una posición eugenésica. “Él me dijo que si tenía este hijo con vos, el pibe iba a ser genéticamente medio negrito...”²⁷ dice Yanina, la protagonista de clase alta en la obra de Laplace, a Martin, su novio de sectores populares, en relación a los dichos y las opiniones de su padre. Así, los vínculos entre genética e identidad no aparecen asociados a la expansión de derechos humanos, a la restitución de ñieto/as apropiados desde las luchas de las Abuelas de Plaza de Mayo. Tanto la interrupción del embarazo como los vínculos entre genética e identidad se exhiben, en la obra de Laplace, desde la voluntad de un hombre, rico y heterosexual, de controlar el prestigio social de su descendencia. En otras palabras, antes que visibilizar un escenario político de expansión de derechos, la obra de Laplace indexa la forma de operar de un “prejuicio racial” todavía profundo, que limita severamente la inclusión social y la democratización cultural.

Activismo teatral: ¿de qué hablamos?

Ninguno de los dramaturgos y dramaturgas de Nuestro Teatro se definen como militantes por los derechos humanos. Ninguno se identifica militante dentro de un partido político. Su relación con la militancia partidaria va desde un rechazo revulsivo (“Lo aborrezco. No invertiría ni un minuto”²⁸; “No me puedo alinear detrás de nadie. La militan-

26 Entrevista personal, 7 de septiembre, 2015.

27 Juan Pablo Laplace, “La decisión de Yanina”, pág. 11, manuscrito.

28 Ariel Barchilón, entrevista personal, 28 de julio 2015.

cia en sí no me interesa nada, en absoluto, soy muy descreído”²⁹) hasta una distancia crítica pero amigable (“No es que no me gustaría”³⁰) o una pertenencia liminal “ni a los noventa ni a la generación joven actual” (“Pertenezco a una generación bisagra”³¹, “Me desilusioné muy joven con la política menemista y recién ahora me estoy amigando”³²). Muestran, sin embargo, no solamente afinidad con las políticas públicas de memoria y adhesión a las políticas de derechos humanos de la última década, sino que las conciben como disparadoras de su producción estético-política: “Los cambios en Argentina [...] generaron en mí el deseo de involucrarme más; especialmente las cuestiones de la memoria, que me acercaron a la política sin necesidad de ir a militar a algún partido,” me dijo, por ejemplo, Isabel Salas³³.

Si bien se distancian de estructuras partidarias, estos teatristas se posicionan en un lugar de enunciación y de intervención que entienden político. “No somos militantes desde lo organizativo, somos militantes desde una manera de pensar y de estar abiertos”, me dijo Sebastián Blutrach usando el plural y ubicando su intervención como emprendedor memorial dentro de un colectivo antes que desde su rol de productor teatral. Y aclara luego los contornos de esa participación: “nunca fui un militante organizado, nunca fui a marchas y esas cosas, pero sí soy militante por estar atento y ofrecer lo que tengo”³⁴. Mariano Saba profundiza, con palabras que podrían extenderse a otros entrevistados, la especificidad de su intervención: “El teatro es un especie de militancia... viste que la idea de *milites*, soldado, tiene mucho que ver con el empeño del tiempo”³⁵, argumenta evocando una figura de la Roma antigua que implicaba esfuerzo en una diversidad de tareas no pagas mas allá de la carrera profesional (de soldado). Identifica la militancia con la afirmación de la puesta en acto; la afirmación del “hacer y no parar”, como describió también Cristián Palacios³⁶.

Se trata de un hacer militante en un espacio no estructurado por partidos u organizaciones nominalmente políticas. Se trata de un hacer diferenciado que sucede en circuitos que vinculan artistas individuales con

29 Julián Mola, entrevista personal, 29 de julio 2015.

30 Mariano Saba, entrevista personal, 10 de junio 2015.

31 Cristián Palacios, entrevista personal, 21 de julio 2015.

32 Isabel Salas, entrevista por skype, 11 de julio 2015.

33 Entrevista por skype, 11 de julio 2015.

34 Entrevista personal, 12 de agosto 2014.

35 Entrevista personal, 10 de junio 2015.

36 Entrevista personal, 21 de julio 2015.

agencias estatales; asociaciones profesionales de artistas; organismos de derechos humanos y concursos de dramaturgia que tematizan aspiraciones democráticas y la expansión de derechos. Por ejemplo: seis de los once dramaturgos y dramaturgas entrevistados participaron en concursos de Teatro x la Identidad (Arreche, Barchilón, Mola, Saba y Salas ganaron y mostraron obras; Quinteros participó). En 2008 Palacios ganó un concurso de obras infantiles co-organizado por la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos³⁷, que además de la puesta en escena incluyó debates en escuelas después de cada función. Luis Quinteros también articuló su obra “Abel, beautiful boy” con dispositivos para trabajar sobre el derecho a la salud en escuelas. En 2013, Mola y Saba ganaron el concurso “Aplausos por la inclusión” organizado por el Ministerio de Desarrollo Social junto a la Asociación Argentina de Actores, ARGENTORES y la Fundación SAGAI, centrado en culturas democráticas de trabajo y que también incluyó debates después de cada función con cooperativistas y otros actores sociales ligados a la economía popular. Ariel Barchilón escribió “Espejos hacia atrás” exhibida en Nuestro Teatro originalmente para un concurso del INADI. Otro ejemplo: El 29 de julio de 2014, el día en que la opinión pública supo que Estela de Carlotto había encontrado a su nieto, Nuestro Teatro puso la noticia en escena. Sebastián Blutrach lo celebró con palabras antes de comenzar la función, y los actores y la autora de “No Estabas”, la última obra exhibida ese día, lo integraron a la ficción.”³⁸

Es decir, se trata de un hacer que acontece entrelazado pero diferenciado de la militancia organizada de derechos humanos. Se trata de un hacer que visibiliza denuncias por fuera de la justicia institucional; que aloja preguntas antes que evidencias; que moviliza afectos antes que ideología; reflexiones múltiples antes que cursos de acción. Se trata de un hacer que se despliega con vínculos rizomáticos y heterogéneos antes que dentro de una organización centralizada y jerárquica, como Teatro x la Identidad³⁹. Se trata de micropolítica antes que de política pública.

37 “Cultura, Derecho, Necesidad y Decisión” organizado por el INT, Argentores, la Asociación Argentina de Actores y la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.

38 El texto original de la obra de Isabel Salas leía “este mes las Abuelas encontraron a otro nieto”. Salas pidió al actor Pepe Monje (que había estado personalmente en la conferencia de prensa en la sede de Abuelas), que su personaje David brindara en la obra “porque hoy Estela encontró a Ignacio Guido”.

39 Tomo esta distinción de Arturo Escobar (2006), quien siguiendo a Manuel de Landa, y desarrollos recientes en las ciencias tanto naturales como sociales, propone pensar los movimientos sociales desde la teoría de la complejidad y del ensamble (assemble theory). Desde aquí distingue dos tipos de redes: las construcciones rizomáticas (que llama “meshworks”) y las redes mas centralizadas y jerárquicas (que llama “networks”). Ambos tipos pueden convivir, no son formas excluyentes, y en algunas ocasiones, un tipo de red da lugar a otro.

“Complejizar”, “tensionar”, “molestar”, “preguntar”, “desnaturalizar”, “incomodar”, “volver ambivalente”, “mostrar conflicto”, “movilizar el hemisferio emocional”, “burlarse del dolor”, “catarsis en el buen sentido”, “ofrecer vacilaciones y no certezas”, fueron expresiones que escuché cuando pregunté que podía hacer hoy el teatro por los derechos humanos y por la política. “Yo no creo que haya al día de hoy una incidencia directa en ningún tipo de transformación concreta o directa de lo real” me dijo Mariano Saba⁴⁰. Y continúa: “Sería soberbio creer en la necesidad o la posibilidad de corregir algo de lo real”. No se trata, entonces, como lo hacía el teatro independiente “histórico”, paradigmáticamente el Teatro del Pueblo, de “crear conciencia”, “hacer pensar”, “elevar espiritualmente”⁴¹. El Teatro del Pueblo, surgido en 1930 bajo el liderazgo de Leónidas Barletta, e influenciado por el Partido Comunista, se pensaba como un teatro de reforma social. Con una propuesta teatral mimética y didáctica, orientada estética e ideológicamente por su director, asumía explícitamente una función comunicacional. Portaba un mensaje y se proponía transmitirlo para modificar la realidad (FISCHER Y OGÁS PUGA 2006; PELLETIERI 2006).

Si bien se sabe distante de un teatro banal y “pasatista”, el espacio activista que analizo aquí, también se piensa lejos de la poética de Teatro del Pueblo y de la forma militante de aquel teatro independiente. “Es la mejor escuela de vida, es profundamente vital y es divertido”, me dijo Ariel Barchilón refiriéndose al teatro político contemporáneo, “pero el teatro no hace la revolución, sólo crea algo de decencia en una minoría”. Creo que es desde aquí, desde “un arte de minorías en una sociedad de masas”, donde se abre el espacio político de este tipo de activismo teatral: un espacio lejano de la masividad de la política partidaria o de la militancia organizada; un espacio despreocupado por el lucro que organiza el teatro comercial; enfocado en su capacidad para preguntar. Un espacio surgido de la poética del interrogante; donde el goce estético va de la mano de la incógnita. “[...] no tenemos la suerte de Brecht que confiaba tanto en el marxismo. Sólo tenemos preguntas. Y trabajamos

Creo que esta distinción sirve aquí también para distinguir el espacio activista que analizo de Teatro x la Identidad, como dos tipos de redes de activismo teatral diferentes. A diferencia del espacio activista que analizo aquí, Teatro x la Identidad tiene una organización centralizada; un liderazgo en la comisión directiva que decide sobre concursos, jurados, lugares, giras, financiamiento y controla la relación con las Abuelas; y que dirige la labor de las subcomisiones; un organigrama; una división del trabajo pautada por la comisión directiva que establece quién hace qué y cuando.

40 Entrevista personal, 10 de junio 2015.

41 Una caracterización más profunda del teatro independiente, sus distintas etapas y el Teatro del Pueblo excede los límites de este trabajo. Ver Pelletieri 2006.

sobre eso. Esa es la forma que adquiere el teatro político en esta época”, dijo Andrés Binetti, co-autor con Mariano Saba de “Levantar Fierro” en Nuestro Teatro (CATENA 2013: 65)

Igualdad de inteligencias

Antes que un lugar de destino o un horizonte utópico, *Rancière* hace de la igualdad de las inteligencias un punto de partida y un principio de acción. Propone cuestionar e interrumpir la distribución de saberes y de competencias surgida de la estructura de clases y de la división del trabajo (2002, 2010). Mientras que, supuestamente, se puede crear, hablar, deliberar, tornarse visible solamente desde algunos espacios (y devenir artista o ciudadana en el proceso); desde otros lugares, sólo se puede mirar y recibir pasivamente lo actuado y decidido por otros. La emancipación (o la dimensión política de toda práctica) implica, entonces, reconocer esa estructura de distribución de competencias y el aparente conjunto de oposiciones que produce. En *El Espectador Emancipado*, RANCIÈRE (2010: 19) escribe: “El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otro tipo de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante”. Rancière busca así des-privilegiar el lugar de la dramaturga como fuente exclusiva de sentido y de creación estética. Propone modelos capaces de evitar el “control atontador” y la explicación (COLECTIVO SITUACIONES 2010). Busca devolver poder ético y estético a la espectadora.

Algo de esta premisa igualadora parece orientar el espacio de teatro activista que aquí analizo. Memorializar la resistencia de Teatro Abierto a la última dictadura no tenía por qué ser un gesto de reverencia. Para celebrar los treinta años de recuperación democrática no era necesario que un grupo de dramaturgos buscara transmitir un mensaje explicando los beneficios de la vida en democracia a una audiencia receptiva cívicamente. Un acto de memoria sobre Teatro Abierto no tenía por qué transmitir didácticamente un sentido único y explícito. “Tenía la urgencia de hacerle preguntas a la democracia,” me dijo Cristian Palacios, “y de quitarla de ese lugar inmaculado”, completó refiriéndose a “Apología”⁴². En esa obra de Nuestro Teatro, Palacios recrea el diálogo platónico del juicio y condena (a muerte) a Sócrates por corrupción de la democracia. Palacios emplaza el texto de Platón en un mundo capitalista neoliberal globalizado, severamente amenazado ecológicamente, y gobernado por corporaciones transnacionales junto a poderosos gobiernos nacionales.

42 Entrevista personal, 21 de julio, 2015.

Superpone la figura de Sócrates con la del activista digital y creador de WikiLeaks, Julian Assange. Sócrates es acusado de haber puesto en peligro la seguridad y el “funcionamiento del libre mercado”, y de haber criticado “instituciones que deberían ser sagradas”. Sócrates argumenta que al criticar la democracia, no la traiciona, sino que mas bien exhibe su naturaleza y sus dilemas, y de ese modo, la fortalece.

En otras palabras, Nuestro Teatro invita al espectador, y desde algunos dramaturgos especialmente, a crear sentidos múltiples, abiertos y disipados sobre la vida en democracia. Invita al espectador a desarraigar situaciones de contextos socio-históricos concretos, para traducirlas y contra-traducirlas en otros tiempos y espacios. Como en otras obras del ciclo⁴³, al recrear el juicio a Sócrates, Palacios busca cuestionar la democracia argentina y la democracia como sistema político en el siglo 21, sin menciones explícitas, sin otorgarse el privilegio del monopolio de sentido. Aleja a sus espectadores de celebraciones canonizadoras; los invita a la creación de nuevos reservorios de sentido.

Finalmente, el uso del espacio y la luz escénica en “Mariposa...” de Luis Quinteros también parece reflejar, siguiendo a *Rancière*, el rechazo a una distribución de roles entre artista y espectador donde el primero expresa y el segundo recibe. A partir de una idea de la directora Laura Yusem, en la obra de Quinteros, la luz ilumina a los espectadores, el escenario se traslada a la platea y la actuación de la protagonista sucede entre el público, abajo del escenario. Si bien el gesto escenográfico no es totalmente infrecuente, resultó sorprendente con un texto dramático intimista que explora, como elaboré más arriba, la vida emocional de una mujer atravesando su menopausia y recordando un aborto con culpa y dolor. Muchos espectadores no recibieron ese gesto escénico cómodamente y con agrado⁴⁴. Cuando le pregunté a Quinteros su opinión al respecto me dijo: “... si queremos un espectador que piense, que sea activo, que elabore junto con [el autor], como solemos decir... si no le queremos servir la información al espectador ...tenemos que bancarnos que se manifieste... y se moleste”. Y continuó relatándome episodios a lo largo de las funciones de “Mariposas...” donde había observado o le habían manifestado el disgusto de los espectadores al ser iluminados⁴⁵. Así, la disposición por parte del artista hacia la manifestación (especialmente la manifestación de disgusto o la insatisfacción) del espectador como parte intrínseca de

43 Pienso en “Anacrónicas” de Julián Mola y en “Que lejos aún” de Araceli Arreche, que no analizo aquí.

44 Advertí esto en mis propias observaciones de campo y coincidieron con las apreciaciones del autor de la obra.

45 Entrevista personal, 18 de septiembre 2015.

la experiencia estética evoca una redistribución de competencias. Una espectadora iluminada propone, literal y simbólicamente, una nueva distribución en la economía de las visibilidades. Expresa una búsqueda por zanzar la brecha entre quien posee la capacidad de tornarse visible y quien permanece en las sombras; sugiere, al menos en principio, un nuevo reparto de lo sensible, parafraseando el título del mismo RANCIERE (2000).

El trabajo del teatro

“... algunos hechos vividos en el pasado tienen efectos en tiempos posteriores, independientemente de la voluntad, la conciencia, la agencia o la estrategia de los actores... su presencia puede irrumpir, penetrar, invadir el presente como un sinsentido...” escribe JELIN. Y continúa: “La contracara de esta presencia sin agencia es la de los seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que “trabajan” sobre y con las memorias del pasado” (2002: 14). Nuestro Teatro, como buena parte del teatro independiente en la Argentina contemporánea, trabaja para transformar simbólicamente el pasado. Desde su habilidad para hacer mirar, al decir de TAYLOR, la dramaturgia de Nuestro Teatro, redistribuyó la visión habitual del campo de memorias de la última dictadura cívico-militar en Argentina. Por un lado, hizo mirar violaciones de derechos cometidas entre 1976 y 1983: los detenidos-desaparecidos, la apropiación de niños y niñas nacidas en centros clandestinos de detención; la labor del Equipo Argentino de Antropología Forense; la censura, los juicios actuales a los represores. Por otro lado, recorriendo espacios íntimos y privados, y también iluminando la esfera pública, la dramaturgia de Nuestro Teatro hizo mirar, además, universos sociales y experiencias vitales que trascienden los crímenes de lesa humanidad del terrorismo de estado y resitúan la violencia y la violación de derechos: un sistema público de salud que abandona ciudadanos y ciudadanas con enfermedades estigmatizantes como el sida; la construcción social deslegitimante y otrorizante del inmigrante latinoamericano de sectores populares; los límites y dilemas de la democracia en una economía capitalista transnacional.

Si aceptamos con COHEN Y ARATO (1992) que los procesos de democratización, además de políticas de reforma institucional y de inclusión, necesitan políticas de influencia sobre los discursos culturales; y nos abrimos así a los esfuerzos activistas por intervenir en culturas políticas autoritarias y por movilizar sentidos culturales que todavía entorpecen el ejercicio pleno de los nuevos derechos, Nuestro Teatro aparece bajo

una nueva luz. Advertimos que esta dramaturgia movilizó sentidos para problematizar el contexto de expansión de derechos en la Argentina de los últimos años. Actualizó el vocabulario político de los derechos humanos para señalar derechos todavía demorados en tiempos democráticos, como el derecho a interrumpir un embarazo. Y también subrayó transformaciones culturales todavía pendientes que obstaculizan la materialización de derechos formalmente adquiridos. El texto dramático de Barchilón, por ejemplo, sugiere que la legalidad del matrimonio igualitario aún necesita la transformación de la homofobia. Es decir, es imperioso transformar marcos interpretativos sobre las sexualidades y las familias para acomodar y profundizar los nuevos derechos sexuales. En la obra de Juan Laplace, los vínculos entre genética e identidad, lejos de asociarse a la expansión de derechos humanos y a la restitución de ñieto/as apropiados durante la última dictadura, aparecen relacionados a la voluntad de un hombre, rico y heterosexual, de controlar el prestigio social de su descendencia. La obra de Laplace indexa la forma de operar de un “prejuicio racial” todavía profundo, que limita severamente la inclusión social y la democratización cultural. En otras palabras, la dramaturgia de Nuestro Teatro produjo una memoria no literal de Teatro Abierto y del terrorismo de estado. Mas bien lo recuperó con una intención “ejemplar”, al decir de TODOROV (2000 [1995]): como una manifestación de una categoría más general de fenómeno para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. Nuestro Teatro recuperó aquella resistencia para volverla un principio de acción para el presente, y para, fundamentalmente, expandir el paradigma de derechos humanos hacia luchas sociales contemporáneas y derechos todavía demorados en tiempos democráticos.

Nuestro Teatro 2014 nos habla de un hacer militante que transcurre en un espacio no estructurado por partidos u organizaciones nominalmente políticas. Nos habla de un hacer específico que sucede *entre* las organizaciones de derechos humanos. Se trata, sugerí, de un activismo que se despliega en circuitos que vinculan artistas individuales con agencias estatales; asociaciones profesionales de artistas; organismos de derechos humanos y concursos de dramaturgia que tematizan aspiraciones democráticas y la expansión de derechos. Contrariamente al teatro independiente “histórico”, el Teatro del Pueblo que buscaba “crear conciencia”, “hacer pensar”, “educar para transformar la realidad”, el activismo teatral que analicé aquí, entiende que su politicidad deriva de su capacidad para interrogar. El no ser “de masas” otorga a este activismo la posibilidad de un goce reflexivo y estético ligado a la incógnita: la televisión afirma pero el teatro pregunta, para usar las palabras de

Mariano Saba. Se trata de un activismo teatral que aloja preguntas antes que evidencias; y que visibiliza denuncias por fuera de la justicia institucional. Se trata de un activismo que moviliza afectos antes que ideología; reflexiones antes que cursos pautados de acción. Si bien nacido al calor de políticas públicas (de memoria y derechos humanos de la última década), se trata, sin embargo, de micropolítica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ, S., DAGNINO, E., Y ESCOBAR, A. (1998) "Introduction: The Cultural and the Political in Latin American Social Movements" en Alvarez, S., Dagnino, E. y Escobar, A. (ed) *Cultures of Politics and Politics of Culture. Re-visioning Latin American Social Movements*. Bouldner, Westview Press.
- CALVEIRO, P. (1998) *Poder y Desaparición*. Buenos Aires, Colihue.
- CATENA, A. (2013) "En una patria fría autores ardientes. Conversación con Andrés Binetti y Mariano Saba" en *Florencio*, Año 8, N 35, 61-75.
- COHEN, J. Y ARATO, A (1992) *Civil Society and Political Theory*. Cambridge, The MIT Press.
- COLECTIVO SITUACIONES (2010) "La temporalidad de la igualdad. Entrevista a Jacques Rancière", <https://praxisdigital.wordpress.com/2010/05/20/la-temporalidad-de-la-igualdad-entrevista-a-jacques-ranciere-por-el-colectivo-situaciones/>, Septiembre 2015.
- ESCOBAR, A. (2008) *Territories of Difference. Place, movements, life, redes*. Durham, Duke University Press.
- FISCHER, P. Y OGÁS PUGA, G. (2006) "El Teatro del Pueblo: período de culturización (1930-1949)" en Pelletieri, O. (comp.) *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna.
- JELIN, E. (2002) *Los Trabajos de la Memoria*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- LONGONI, A. (2012) "Zona Liberada" *Boca de Sapo Revista de arte, literatura y pensamiento*, Año XII, N 12, Buenos Aires, 44-50.
- (2014) "Activismo teatral durante la última dictadura argentina: Apuntes sobre el Taller de Investigaciones Teatrales/Theatrical Activism during the Last Argentine Dictatorship: Notes on the Taller de Investigaciones Teatrales" *Art Journal* (73)2 90-115 DOI: 10.1080/00043249.2014.949513.
- PELLETIERI, O. (2006) *Teatro del Pueblo: una utopía concretada*. Buenos Aires, Galerna.
- PECHENY, M. Y VARELA, C. (2015) "Violaciones de derechos humanos en el contexto de las políticas contra la trata con fines de explotación sexual". Ponencia presentada en las *VIII Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Memoria. Verdad. Justicia. Debates y políticas de memoria en Argentina*. Centro Cultural Haroldo Conti, 24-26 septiembre de 2015.

- PENCHASZADEH, V. (2012) "Uso de la identificación genética en la reparación de la violación del derecho a la identidad durante la dictadura militar argentina" en Penchaszadeh, V. (comp.) *Genética y Derechos Humanos. Encuentros y Desencuentros*, Buenos Aires, Paidós.
- QUINTEROS, L. (2014) "Mariposa de Pies Descalzos", manuscrito.
- RANCIÈRE, J. (1998) *En los bordes de lo político*. Buenos Aires, Ediciones La Cebra, 2011.
- (2000) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires, Prometeo, 2014.
 - (2002) *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona, Editorial Laertes.
 - (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Bordes Manantial.
- TAYLOR, D. (1997) "Staging Battles of Gender and Nation-ness: Teatro Abierto 1981" en Taylor, D. *Disappearing Acts. Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina's "Dirty War"*. Durham, Duke University Press.
- TODOROV, T. (1995) *Los abusos de la memoria*. Buenos Aires, Paidós, 2000.
- VERZERO, L. (2012) "Performance y Dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia" *European Review of Artistic Studies*, 3 (3), 19-33.